



Minha Mãe É Uma Peça - O Filme (2012). Direção de André Pellenz. Fonte: divulgação.

O roteiro nacional contemporâneo: análise comparativa entre a comédia *Minha mãe é uma peça* e o drama *Nove crônicas para um coração aos berros*

Cíntia Langie¹

Cineasta e Professora dos cursos de Cinema da UFPel

Resumo: Partindo do pressuposto de que o cinema brasileiro contemporâneo vive um momento de grande diversidade temática e estética, mas que, apesar disso, o público ainda se concentra em poucos filmes, enquanto centenas de outras obras passam despercebidas, a proposta deste artigo é analisar a narrativa da maior bilheteria nacional de 2013 - *Minha mãe é uma peça* - em comparação a um filme lançado no mesmo ano que atraiu pouco mais de mil pessoas ao cinema - *Nove crônicas para um coração aos berros*. Para realizar tal comparação entre os roteiros, a análise se baseia nas ideias da narrativa clássica de Aristóteles e na teoria de teatro épico de Brecht.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro, Narrativa, Roteiro.

Abstract: Assuming that contemporary Brazilian cinema is experiencing a time of great thematic and aesthetics diversity, but despite that, the public is still concentrated in a few films, while hundreds of other works go unnoticed, the purpose of this article is to analyze the narrative of the Brazil's most watched movie of 2013 - *Minha mãe é uma peça* - compared to a film released the same year that attracted about a thousand people to the cinema - *Nove crônicas para um coração aos berros*. To make such a comparison between scripts, the analysis is based on the ideas of classical narrative of Aristóteles and on the epic theater theory of Brecht.

Keywords: Brazilian Cinema, Narrative, Screenplay.

O cinema brasileiro tem uma história marcada por diferentes ciclos: a era dos estúdios, as chanchadas, o Cinema Novo, as porno-chanchadas, etc. Em 1995, com *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, inicia-se o período intitulado Retomada e pode-se dizer que

¹ cintialangie@gmail.com

essa fase de reorganização da produção se estende até aproximadamente o ano de 2002, com *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. O início do século 21 caracteriza-se por um período de maior diversidade do cinema brasileiro, é a chamada Pós-retomada: um período marcado por mudanças profundas nas relações entre estado e cinema e também pela profusão de novos cineastas com o barateamento da produção devido às tecnologias digitais.

De acordo com João Guilherme Barone R. Silva, “os cenários da *Pós-retomada* começam a ser delineados com a realização do III Congresso Brasileiro de Cinema, no ano 2000, e são definidos a partir de 2003 com entrada em funcionamento da ANCINE” (2011, p. 917). O autor, ao traçar os cenários do período, analisa a reconstrução do tecido institucional do cinema brasileiro, com a criação de instituições e mecanismos de fomento, indicando como principal diferencial da Pós-Retomada as políticas públicas criadas para o setor.

Quando o cinema nacional era financiado pela Vera Cruz, Atlântida ou Embrafilme, os filmes acabavam espelhando as ideias das poucas cabeças que escolhiam os projetos. Hoje, com as leis de incentivo, com o Fundo Setorial do Audiovisual e com os inúmeros editais públicos e privados, podemos afirmar que as decisões foram pulverizadas e o cinema é mais plural. É sobre esse período atual da produção audiovisual que versará este artigo, mais especificamente sobre duas produções lançadas em salas de cinema no ano 2013. Uma delas é *Minha mãe é uma peça*, comédia escrita por Paulo Gustavo, Rafael Dragaud e Fil Braz e dirigida por André Pellenz. O filme, distribuído pela Downtown, foi a maior bilheteria nacional do ano e levou 4,6 milhões de pessoas às salas de cinema. Para realizar um contraponto, selecionou-se um outro filme brasileiro lançado no mesmo ano, mas com proposta estética distinta e bilheteria bem inferior – *Nove crônicas para um coração aos berros*, escrito por Cristiane Oliveira e Gustavo Galvão e dirigido por este. O longa foi distribuído pela Vitrine Filmes e teve um público de 1.490 pessoas em salas comerciais².

A diversidade cada vez maior da cinematografia nacional está relacionada a diferentes aspectos. A profusão das escolas de cinema no país,

² Dados obtidos no OCA – Observatório do Cinema e Audiovisual da ANCINE.

o barateamento da produção com o advento das tecnologias digitais e o aumento considerável de incentivo público ao audiovisual têm oportunizado o crescimento do número de filmes. Em 2013, ano no qual foram lançados os dois títulos que servem de objeto de análise a este estudo, 127 filmes brasileiros foram lançados em salas comerciais.

O fato é que desse conjunto de 127 obras, somente 10 filmes ultrapassaram a marca de um milhão de bilhetes vendidos e 24 tiveram mais de 100 mil espectadores. Então, com intuito de se fazer conhecer o cinema de pouca visibilidade feito no Brasil é que este artigo irá traçar uma análise comparativa entre as duas obras já citadas. A justificativa está na crença de que muito se conhece do cinema comercial brasileiro, que em grande maioria são as comédias feitas para o grande público, mas que existe uma “outra” produção brasileira que até consegue chegar às salas, mas que faz uma bilheteria pouco expressiva, não chegando ao grande público.

Em pesquisa desenvolvida sobre o cinema brasileiro da primeira década do século 21, João Guilherme B. Reis e Silva busca compreender algumas assimetrias do setor e salienta:

No Brasil, o desempenho dos filmes pode ser considerado abaixo do razoável e a compreensão desse quadro excessivamente assimétrico demanda observações tanto de tipologia dos filmes produzidos, considerando as temáticas, gêneros e conjunto estético-narrativo, como também o modo de distribuição (2011, p. 923).

Foi essa assimetria citada por Silva que inspirou o presente artigo, cujo objetivo é analisar dois exemplares bem distintos do cinema brasileiro da atualidade, dando conta da complexidade instaurada entre os conceitos de arte e indústria e das relações entre público e cinema contemporâneo brasileiro. Problemática essa que vem sendo investigada por diversos teóricos do setor e também está no foco das discussões de instituições de regulação e fomento do audiovisual no Brasil.

De acordo com Jean-Claude Bernardet, grande parte dos filmes nacionais relevantes em nível da evolução da linguagem cinematográfica

fica não são relevantes em nível de público, havendo um verdadeiro “divórcio” entre a produção e a sociedade brasileira. Essa inquietação de Bernardet foi materializada no artigo de Ivonete Pinto na revista *Teorema* (2012), intitulado *Cinema irrelevante: uma análise do cinema nacional contemporâneo a partir das percepções do crítico Jean-Claude Bernardet*. O cinema “irrelevante” engloba filmes que, apesar da sofisticação de linguagem, não fazem bilheteria expressiva nas salas comerciais. Para ele, a marca mais evidente desse tipo de obra é a linguagem ambígua, alusiva e elíptica, ou seja, formas de linguagem que se dirigem a uma elite cultural (2012, p. 42).

Para o teórico, pois, a falta de interesse do público, muitas vezes, advém da dificuldade de compreensão da narrativa e é nesse ponto que o questionamento de Bernardet aproxima-se deste artigo, já que nosso intuito é investigar as estratégias narrativas de dois filmes nacionais distintos – uma comédia popular e uma obra artístico-experimental.

Pensar nas diferentes políticas da representação do cinema brasileiro na contemporaneidade é um desafio e, para tanto, busca-se auxílio em autores com experiência nessa empreitada. Para Ismail Xavier (2003), há um “confronto entre os filmes que adotam os padrões consagrados da indústria cultural (seja Hollywood ou a novela da TV) e os inseridos no contexto do cinema moderno de autor” (p. 9). Em seu livro *O olhar e a cena*, Xavier discorre sobre uma geometria do olhar, apontando algumas distinções entre formas de narrar existentes na sociedade do espetáculo.

Para Roland Barthes (2011), as histórias contadas em uma cinematografia são reflexo da própria realidade de seu país. Portanto, ele sugere que o pesquisador “comece por estudar todas as narrativas de um gênero, de uma época, de uma sociedade” (p. 21). Nessa afirmação se sustenta a estratégia deste artigo de selecionar dois filmes brasileiros lançados em salas de cinema no ano de 2013.

Com base ainda nos pressupostos de Barthes (2011, p. 27), esta pesquisa visa distinguir no *corpus* três níveis de análise: o nível das “funções” (gêneros e temáticas), o nível das “ações” (características dos personagens) e o nível da “narração” ou do “discurso” (estrutura dos roteiros). É a mesma linha de análise dos formalistas russos,

em que a investigação recai sobre a história ou argumento, compreendendo uma lógica das ações, e sobre o discurso, compreendendo os tempos, os aspectos e os modos da narrativa (idem, p. 26).

Ao empreendermos esta análise comparativa, nossa preocupação inicial é a de compreender melhor a diversidade dos roteiros na história recente do cinema brasileiro. Por um lado, fomos instigados pela grande desigualdade de público que alguns filmes brasileiros têm frente a outros. Por outro, o movimento desta pesquisa nos leva a relativizar o cinema como obra de arte, em que cada filme possui uma maneira de contar sua história, não havendo fórmulas infalíveis.

Uma outra inquietação que deu origem a este artigo é a problemática do papel do espectador no cinema contemporâneo. Para Jacques Rancière, em seu livro *O espectador emancipado* (2012), a emancipação do sujeito espectador começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, “quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição” (p. 17). Para Rancière, é papel do dramaturgo pensar a respeito disso e fabricar obras artísticas que incentivem uma participação ativa da plateia, que a façam pensar, questionar sobre sua própria existência. Ele complementa:

O que o espectador *deve ver* é aquilo que o diretor *o faz ver*. O que aquele deve sentir é a energia que este lhe comunica. A essa identidade de causa e efeito, que está no cerne da lógica embrutecedora, a emancipação opõe sua dissociação (2012, p. 18).

O significado de emancipação do espectador, para Rancière, é uma reapropriação de uma relação do ser humano consigo mesmo. É o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham (idem, p. 23). Por isso, obras audiovisuais que se valem de recursos já testados por outras obras, mantendo, assim, o espectador passivo, são apenas um tipo de “fazer” cinema.

Nesse mesmo sentido, Jean-Louis Comolli (2008) alega que um espectador que não se mexe e que apenas “engole” o que o filme

expõe, é um “sujeito menor e minorado” (p. 65). A busca por dar maior acesso a um “outro” cinema significa a vontade de formar um espectador maior, “um sujeito de relações complexas, de emoções contraditórias, móvel, em suma, convidado a ocupar não um lugar no filme, mas vários” (COMOLLI, idem, p. 65). Acredita-se, então, que seja papel dos teóricos, críticos e líderes de opinião fazer publicidade de um outro tipo de cinema, para que, assim, se possa ampliar a participação do espectador, entendendo ainda mais o cinema como veículo de transcendência, de superação emocional e de transformação e evolução dos indivíduos em sociedade.

REFERENCIAL TEÓRICO: DE ARISTÓTELES A BRECHT

De acordo com as ideias inauguradas por Aristóteles na “Poética”, em 335 a.C., as narrativas clássicas sempre apresentam um personagem bem delineado, um protagonista bem definido, que realiza ações durante a história e cujos eventos são conectados de forma causal: uma coisa leva a outra e a história toda é um conjunto com início, meio e fim bem delimitados. “Todos os acontecimentos devem ocorrer em conexão. Uma vez suprimido um acontecimento, também se confunde o todo. Pois não faz parte de um todo aquilo que não altere esse todo” (Aristóteles, p. 82).

Até os dias de hoje, a grande maioria dos filmes utiliza essa mesma estrutura básica, o que foi cunhado por David Bordwell como “narrativa clássica hollywoodiana”³. Já outros roteiros utilizam uma estrutura narrativa mais diferenciada, que foge do padrão. São os filmes que ou minimizam as regras da arquitraba, tornando-se minitramas, ou então subvertem totalmente os padrões clássicos, o que chamaríamos de antitraba (MCKEE, 2006).

Tentando quebrar com as amarras narrativas ditadas por Aristóteles, surgiu a teoria do *teatro épico*, que foi introduzida pelo diretor teatral Erwin Piscator e depois melhor trabalhada por Bertolt

³ In BORDWELL, David, & STAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. *El Cine Clásico de Hollywood - Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.

Brecht, na década de 1920. “O teatro épico se contrapõe ao teatro dramático, ao teatro tradicional ou aristotélico” (ROSENFELD, 2012, p. 28). Para Aristóteles, o drama é ação que se desenrola agora, em plena atualidade. Brecht valoriza histórias mais abertas, repletas de episódios que não se integram na linha de uma ação una, contínua, de tempo reduzido e lugar fixo. No drama aristotélico, cada cena deve motivar a próxima, o organismo dramático deve ter um motor, um acontecimento da trama serve para levar ao próximo acontecimento e assim sucessivamente até o final.

O sentido dessa estrutura rigorosa, em si fechada, é o de enredar o público no enredo, levando-o de roldão pela inexorabilidade do movimento que suscite, através da verossimilhança máxima e da lógica interna, a ilusão da realidade. Graças a isso, o público se identifica intensamente com as personagens e suas situações, vive intensamente as suas emoções... O público sairá do teatro aliviado e serenado, purificado das tensões e paixões excessivas (ROSENFELD, idem, p. 29).

Já a narrativa épica abre-se a um mundo maior pela própria variedade de tempos, lugares e episódios que apresenta. Há saltos no tempo e no espaço que pressupõem a intervenção de um narrador, mesmo que não explícito.

Nos filmes de narrativa clássica, os roteiros, logo no início, apresentam o protagonista ao espectador e já anunciam a motivação do personagem na história. E na grande maioria dos personagens clássicos, são ressaltadas as suas qualidades aristotélicas (bondade, conveniência, semelhança, coerência e verossimilhança). Já as narrativas não-clássicas não apresentam de imediato o personagem central, não anunciam objetivos unívocos e explícitos e não buscam ser didáticos nem explicativos em sua lógica interna. São filmes que, muitas vezes, criam códigos de linguagem próprios, falam através de metáforas, apresentam finais em aberto e nem sempre cumprem com as expectativas do público.

ANÁLISE DE MINHA MÃE É UMA PEÇA

O filme *Minha mãe é uma peça* é adaptado de uma peça teatral criada por Paulo Gustavo. O tema é bastante universal: o núcleo familiar sob o ponto de vista de uma mãe dedicada. O filme já inicia com um recurso explicativo que situa o espectador no enredo: um narrador onisciente introduz ao público o que ele vai ver. O espectador já entra em um estado de acomodação, pois o filme começa com uma voz em *off* tradicional do gênero comédia, tom que é dado também pela trilha musical “divertida”. A voz em *off* é um narrador externo à história, heterodiegético, inserido como artifício de roteiro para melhor “explicar” a trama. A questão melodramática clássica é invocada pelo próprio texto, que começa por situar geograficamente a história para depois apresentar os personagens, intitulando-os de “nossos heróis”.

Já na abertura todos os personagens são claramente apresentados, com ajuda do narrador. Em tom irônico, expresso tanto no texto em *off* quanto na ação representada pelos integrantes da trama, o espectador passa a se conectar com o filme por meio do riso. *Minha mãe* conta a história de Dona Hermínia (Paulo Gustavo) e seus três filhos: a adolescente acima do peso Marcelina (Mariana Xavier), o jovem homossexual Juliano (Rodrigo Pandolfo) e o mais velho dos três, Garib (Bruno Bebianno), que casou e vive em outra cidade com a esposa.

Logo no começo ocorre o que Syd Field (1995) chama de primeiro ponto de virada. Trata-se de um evento que faz com que surja a questão dramática central da história. Quando os dois filhos de Hermínia saem de casa para ir passear com o pai Carlos Alberto (vivido por Herson Capri), Juliano esquece sua bombinha de asma em casa. A mãe já havia recomendado que ele levasse, mas ele a esquece. O momento em que Hermínia percebe isso é destacado no filme, com mudança focal para o objeto e com inserção de trilha sonora para indicar que se trata de algo importante. Essa percepção faz com que Hermínia ligue para o filho. Juliano, depois de falar rapidamente com sua mãe, se despede mas esquece de desligar o celular, e Hermínia fica ouvindo na linha todos no carro falarem mal dela. É esse mote central do filme: ao se sentir desvalorizada pela família, Hermínia sai de casa. É então que surge um novo personagem na história: a tia Zélia (Suely Franco), em cuja casa a protagonista irá se “esconder” por uns dias.

No minuto 14’54” do filme, começam os *flashbacks* da história de Hermínia. Ao desabafar para a tia, a protagonista conta diferentes situações ocorridas com os filhos. O jogo de montagem é clássico. Começa no presente, na casa da tia, inicia-se o diálogo de Hermínia e logo em seguida corta para o *flashback* com pequenos fragmentos da vida dos personagens. Essa estrutura vai se repetir ao longo do filme, pois a conversa entre Hermínia e a tia será intercalada pelas lembranças da protagonista.

As primeiras recordações envolvem a filha mais nova – Marcelina – e as cenas são de diferentes situações cômicas, que criam o rótulo da personagem “gordinha desajeitada”, que sempre estava querendo comer e se envolvia em pequenos acidentes. Nesses *flashbacks*, os diálogos são dinâmicos e objetivos. Todas as ações, sensações e interpretações das desventuras de Marcelina são expostas através das falas. Como afirma Brecht, a narrativa tradicional reduz-se essencialmente ao diálogo interindividual, que é expressão de personagem em choque. “Tradicionalmente, o que em essência não pode ser articulado através do diálogo não existe para o teatro rigoroso, dramático” (2012, p. 28).

No minuto 23’38”, os *flashbacks* passam a envolver o filho do meio – Juliano – também apresentado em torno de um rótulo, dessa vez, as microações revelam o estereótipo do “gay sentimental”. Para Ismail Xavier, melodrama é o gênero dramático de massas por excelência. É uma manifestação que busca expressividade, ou seja, tudo dentro da história deve ser estampado, seja através de gestos, falas, ou ações. “Apanágio do exagero e do excesso, o melodrama é o gênero afim às grandes revelações” (idem, ibidem, p. 39). O filme apresenta outros personagens que podem ser tidos como personas clichês em melodramas clássicos, como o ex-marido que abandona esposa e filhos por uma mulher mais nova, a madrasta vaidosa que não gosta dos enteados, a irmã desequilibrada e invejosa, a síndica rabugenta, a doméstica atrevida, entre outros.

O exagero na representação dos estereótipos está em um *flashback* em uma noite de Natal, em que Juliano briga para ficar com o presente de Marcelina – uma bicicleta rosa – e Marcelina só consegue ser consolada ao ganhar do pai um novo presente – um pedaço do peru de natal. Os dois elementos-chave dessa cena são

óbvios e somente reforçam as personalidades fechadas e estereotipadas dos sujeitos da história.

Outro momento que reforça o caráter “clássico” do roteiro é a primeira cena de telefone do filme, que já apresenta diálogos criados para conectar os fatos, levar a trama adiante e explicar a história. Garib liga para a mãe, e nos diálogos o filme “explica” que ele vive em Brasília, que trabalha como veterinário e que Hermínia não gosta de sua nora por acreditar que ela afasta seu filho. Tudo é muito óbvio, não deixando nenhuma dúvida ao espectador:

- Oi, Garib, tudo bom meu filho?
- Oi, mãe!
- Até que enfim lembrou que tem mãe, né Garib?
É o quê? Brasília não tem mais telefone ou essa ridícula aí que não deixa você ligar?
- Que isso, mãe. Você sabe muito bem de que desde que eu vim pra cá montar a veterinária que minha vida tá essa loucura.

...

(trecho do diálogo pelo telefone entre Hermínia e Garib)

Outro aspecto que faz de *Minha mãe* uma típica obra que segue o padrão melodramático clássico burguês são as conexões, sempre verbais (através dos diálogos), entre as cenas. Assim como nas novelas de TV, no filme, as ações são precedidas por falas que as anunciam, algumas vezes com o uso da ironia pela contradição. Exemplo disso é quando tia Zélia, no minuto 31', diz à Hermínia que não se preocupe com as crianças pois elas estão bem e o filme corta para a cena em que Juliano e Marcelina estão “em apuros” sem nada para comer.

No minuto 34', começam os *flashbacks* relacionados aos vizinhos de Hermínia, que são usados no filme como elementos para trazer à tona a personalidade da protagonista: “barraqueira intolerante que fala o que vem à cabeça”. Enfim, a obra é cheia de referentes fáceis e exagerados, que fazem com que todo e qualquer tipo de espectador

tenha o mesmo entendimento da história. Nada fica em aberto, nada deixa de ser claramente explicado. Essa característica do filme se repete em todos os aspectos, sobretudo visuais, como na aparência de Hermínia, que começa o filme com rolos no cabelo e os tira quando decide pensar mais em si e não viver mais somente para seus filhos. Os *flashbacks* estruturados de forma lógica, separados por foco nos personagens (primeiro Marcelina, depois Juliano, depois Hermínia), também denunciam a estrutura clara e homogênea do filme.

Para fechar a análise do primeiro filme, remonta-se novamente ao pensamento de Ismail Xavier, para quem o cinema deveria ser algo a mais que um órgão que cumpre o programa de “objetivar, na esfera do visível, estratégias de dominação, especialmente as da classe burguesa” (idem, p. 49). *Minha mãe* se vale do universo familiar, tem como cenário um bairro de classe alta de Niterói, Rio de Janeiro, portanto, centro do país. A família é burguesa, mora em um apartamento com porteiro e possui empregada doméstica. Portanto, o filme retrata a realidade de uma grande minoria da população brasileira.

ANÁLISE DE NOVE CRÔNICAS PARA UM CORAÇÃO AOS BERROS

Nove crônicas para um coração aos berros é um drama peculiar, minimalista, que se vale de uma estrutura narrativa nada convencional. São diferentes histórias intercaladas, sem a presença de um protagonista fechado com um problema a resolver. Desse modo, a obra apresenta episódios sem se preocupar com a concatenação causal rigorosa da ação. Podemos dizer, portanto, que o filme “seleciona de um tecido de eventos múltiplos, entrelaçados com outros eventos, os episódios que se lhe afiguram dignos de serem apresentados” (ROSENFELD, op.cit, p. 29).

O começo desse filme, ao contrário do *Minha mãe*, não quer explicar nada ao espectador, tudo fica mais abstrato. Porém, já coloca o público no tom estético desejado. O tom é de provocação e de inquietude: quem são essas pessoas e sobre o que falará esse filme? Aos poucos, percebe-se que se trata de diversos personagens, todos eles com algum questionamento. Cada personagem surge na tela, um após o outro, sem qualquer relação causal ou conectiva entre os

cortes. Dentre os personagens estão a prostituta romântica (Simone Spoladore) que, em crise, quer mudar de profissão, o proletário (Júlio Andrade) que ainda mora com a mãe, a mulher incompreendida (Larissa Salgado) que não ama mais seu marido e um corretor de imóveis (Leonardo Medeiros) que vive uma acomodação entediante.

O roteiro é permeado de ações lentas, dramáticas. Quando o marido chama a personagem da mulher incompreendida, logo no começo do filme (minuto 2'), ela segue lavando seu rosto, a ação continua, os personagens não respondem imediatamente aos estímulos, é outro tempo, os personagens vivem suas vidas e não estão somente agindo e reagindo de acordo com as evidências escritas para a história.

Na primeira cena de telefone de *Nove crônicas*, ao contrário do que acontece em *Minha mãe*, o espectador não ouve o lado de lá e nem sequer sabe do que se trata. A cena começa já com um telefonema em curso, não sabemos quem são os personagens e ouvimos um só lado e um só fragmento de uma conversa telefônica. Para deixar ainda mais sutil essa cena, os personagens estão de costas para a câmera e no fundo do plano, como metáfora para a decisão estética de não explicar nada, há um prédio abandonado.

A trilha musical é outro recurso que tem aplicação totalmente diferente nas duas obras. Em *Minha mãe* ela é temática, são pequenos trechos que dão o clima nos momentos de tensão ou de comédia. Já em *Nove crônicas*, a trilha entra para encarnar o sentimento do personagem. São músicas e não temas curtos, e são geralmente usadas para ligar uma história à outra, para dar unidade à narrativa, já que se trata de um filme com núcleos dramáticos distintos e sem conexão clara entre si.

Depois de um começo confuso, passamos a reconhecer os personagens e a verificar os problemas que eles têm, cada um retratado em uma situação de convivência. É um filme minimalista, e os roteiristas, intencionalmente, buscam se manifestar por meio de poucos elementos expressivos, deixando lacunas para serem preenchidas. O personagem do proletário que vive com a mãe nunca atende ao telefone que toca insistentemente ao seu lado. Esse fato simboliza o desejo dos roteiristas de mostrar que nem tudo será contado ao espectador. O longa se vale do uso do “espaço em *off*”, explorando o que está para além do quadro, como na história da mulher incom-

preendida, cujo companheiro está quase sempre fora do plano, só ouvimos sua voz e assim sabemos de sua presença. Essa é mais uma metáfora utilizada, já que a mulher não ama mais seu companheiro.

O roteiro tem poucos diálogos e os diálogos não servem para explicar ou conectar a história em uma lógica dramática. As locações são simples, cada núcleo é apresentado quase sempre no mesmo local. Locações sombrias, frias, buscando um realismo. Como define Robert Mckee (2006), as minitramas são reducionistas. São histórias que procuram a simplicidade e a economia a partir de uma visão de mundo do autor, que encolhe os aspectos clássicos da narrativa tradicional.

É um filme pensado em um formato específico, que tenta refletir sobre o próprio ofício de contar histórias no cinema. Todos os personagens que aparecem na tela podem ser, na verdade, um só: representam o ser humano e suas mazelas nessa existência mundana. É um filme existencialista, que tenta fazer o espectador pensar e refletir sobre sua própria conduta nas relações humanas.

DIFERENTES MODOS DE PENSAR O FINAL DA HISTÓRIA

Além de todas diferenças já apontadas, o final das duas histórias foram construídos de maneiras distintas. Enquanto *Minha mãe* usa títulos gráficos para situar o espectador no avanço do tempo, como “*um mês depois*”, *Nove crônicas* faz com que a vida dos personagens siga seu curso natural, sem qualquer indicação precisa de passagem de tempo.

Minha mãe, como roteiro clássico, tem um momento de clímax, que é quando Hermínia aparece ao vivo na TV e comove a todos. É um ponto alto da história, comum à estrutura dos três atos, popularizada por Syd Field em seu *Manual do Roteiro*: um grande acontecimento dentro da trama, que tem o objetivo de emocionar o espectador. A trilha auxilia a criar esse clima e, a partir da entrevista de Hermínia na TV, o roteiro se vale de um recurso utilizado pela maioria dos filmes de mercado: repassa todos os personagens apresentados ao longo do filme, conectando-os em um mesmo evento. Neste caso, a declaração de Hermínia na TV é assistida por todos os sujeitos da trama, cada um em seu ambiente. Essa

cena leva ao desfecho da história: os filhos se comovem com a mãe e vão ao encontro dela para pedir que ela volte.

Também cumprindo as expectativas da narrativa clássica, a obra tem um final feliz, em que tudo se resolve e a protagonista sai vitoriosa - Hermínia transforma-se em um astro da TV. Além disso, o filme acaba com o anúncio da gravidez de uma personagem, deixando aquele sentimento de renascimento típico das novelas brasileiras. *Minha mãe*, portanto, está totalmente dentro daquilo que se associa a filme comercial feito para o grande público.

Já o final de *Nove crônicas* não tem um desfecho conclusivo. Ao se encaminhar para o final, o roteiro passa a entrecruzar os personagens. Os homens da história aparecem na cama com a prostituta, a mulher incompreendida acaba atropelando a mãe do proletário, entre outros cruzamentos. Com as ações do fim da história, ficam mais evidentes os problemas de cada um, mas não há resolução para eles. A vida segue seu curso normal, sem piorar nem melhorar. A última cena é do corretor acomodado. Durante toda a trama, ele se questiona se deve abandonar sua rotina e sair pelo mundo. No fim, ele abre sua geladeira e aparecem dúzias de caixas de lasanha. Esse elemento visual é suficiente para fazer o espectador perceber que ele não sairá do comodismo. Porém, nada fica totalmente entregue, sendo o próprio espectador quem deve tirar suas próprias conclusões.

Sem o intuito de fazer juízo de valor das obras aqui analisadas, apontando qual o melhor ou o pior filme, este artigo tem como objetivo apenas elencar alguns elementos da narrativa de cada obra para fazer refletir sobre as inúmeras possibilidades de se contar uma história no cinema. O cinema comercial brasileiro, que faz uso de uma estrutura convencional, já é hoje conhecido pelo público, como podemos comprovar pelo crescimento do *marketshare* anunciado pela ANCINE em 2013, que aponta aumento do consumo de filmes brasileiros dentro do território nacional. Agora o próximo passo é fazer com que as plateias passem a conhecer também diferenciados tipos de histórias e de novas formas de narrar, pois a cultura é diversa e o acesso à diversidade contribui para o desenvolvimento de espectadores cada vez mais participativos e emancipados.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Guimarães e Cia Editores.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

BARTHES, Roland [et al,] ... **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2011.

BORDWELL, David, & STAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin. **El Cine Clásico de Hollywood - Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960**. Barcelona: Paidós Comunicación, 1985.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte e Letras, 2006.

OCA - Ancine. <http://oca.ancine.gov.br/>. Acessado em 04 de agosto de 2014.

PINTO, Ivonete. "Cinema irrelevante: uma análise do cinema nacional contemporâneo a partir das percepções do crítico Jean-Claude Bernardet". **Revista Teorema: crítica de cinema**. Porto Alegre: nº. 21, dez 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SILVA, João Guilherme B. Reis e. **Assimetrias, dilemas e axiomas do cinema brasileiro nos anos 2000**. Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia v. 18, n. 3. Porto Alegre: 2011.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena - melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.